

prof. dr hab. Marek Gandecki
Dziedzina: *sztuki muzyczne*
Dyscyplina artystyczna: *dyrygentura*
Akademia Muzyczna
im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu
Wydział Dyrygentury Chóralnej,
Edukacji Muzycznej i Muzyki Kościelnej

Poznań, 28.05.2018 r.

Recenzja
rozprawy doktorskiej mgr Alicji Szelugi
sporządzona w związku z przewodem o nadanie stopnia doktora sztuki
w dyscyplinie artystycznej *dyrygentura*, wszczętym dnia 19.10.2015 roku
przez Radę Wydziału Sztuki Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie

Zleceniodawca

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, Wydział Sztuki, Instytut Muzyki, pismo z dnia 25.04.2018 r.

Podstawa prawna

Ustawa z dnia 18 marca 2011 r. o zmianie ustawy Prawo o szkolnictwie wyższym, ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki oraz o zmianie niektórych innych ustaw (Dz.U. 2011 nr 84 poz. 455)

oraz

Rozporządzenie Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego z dnia 22 września 2011 r. w sprawie szczegółowego trybu i warunków przeprowadzaniu czynności w przewodach doktorskich, w postępowaniu o nadanie tytułu profesora (Dz.U.2011 nr 204 poz. 1200).

Podstawowe dane o Doktorantce

Pani mgr Alicja Szeluga urodziła się 27 września 1962 roku w Szprotawie. Jest absolwentką poznańskiej Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego, Wydziału Wychowania Muzycznego, kierunku Wychowanie Muzyczne. Tytuł magistra sztuki uzyskała 28 czerwca 1985 roku. Swoje kwalifikacje zawodowe poszerzała uczestnicząc siedmiokrotnie w seminariach dla dyrygentów (w Legnicy, Poznaniu i Bydgoszczy) oraz czterokrotnie w seminariach interpretacji chóralnych (w Międzyzdrojach, Gdańsku i Częstochowie).

Dane na temat przebiegu pracy zawodowej w charakterze pedagoga i artysty, a także animatora życia muzycznego:

1981 – 1987	Chór Żeński SONANTES Akademii Ekonomicznej w Poznaniu	dyrygent-asystent
1985 – 1988	Ogólnokształcąca Szkoła Podstawowa nr 21 w Poznaniu	nauczyciel muzyki dyrygent zespołów wokalnych i instrumentalnych

1988 – 1992	Szkoła Podstawowa w Napachaniu	nauczyciel muzyki dyrygent zespołów wokalnoinstrumentalnych
1988 – 1989	Studium Nauczycielskie w Poznaniu	nauczyciel emisji głosu
1992 – 1997	Prywatna Szkoła Podstawowa w Biedrusku	nauczyciel muzyki, rytmiki, gry na fortepianie
1999 – 2000	Akademia Muzyczna w Poznaniu	wykładowca
1999 – 2003	Parafia pw. Świętej Jadwigi Królowej w Poznaniu	organistka
1991 – nadal	Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu	dyrygent i dyrektor artystyczny Chóru Dziewczęcego SKOWRONKI

Domeną pracy zawodowej i artystycznej Doktorantki jest prowadzenie przez ponad 25 lat Chóru Dziewczęcego SKOWRONKI, działającego przy Centrum Kultury ZAMEK w Poznaniu. To z tym zespołem Pani Alicja Szeluga odnosi swoje największe sukcesy. To ponad 1000 koncertów (m.in. w Carnegie Hall w Nowym Jorku w 2015 roku), kilkadziesiąt konkursów chóralnych w Polsce i za granicą, i wiele najwyższych nagród (m.in. Grand Prix Ogólnopolskiego Turnieju LEGNICA CANTAT, Grand Prix konkursu OHRID CHOIR FESTIVAL w Macedonii), zaproszenia chóru do udziału w prestiżowych festiwalach (Wrocław – *Wratislavia Cantans*, Ryga, Wolfenbüttel, Turyn, Jerozolima), 20 nagrań płytowych, z zapisami studyjnymi oraz *live* z koncertów chóru. Ta komprymacja dokonań artystycznych Doktorantki (działanie wynikające z konieczności – nie tego dotyczy bowiem recenzja) w żaden sposób nie może wpłynąć na fakt, iż Pani Alicja Szeluga jest uznaną specjalistką w zakresie chóralistyki dziecięcej, dyrygentką, która w bardzo świadomy i metodycznie uzasadniony sposób rozwija zdolności wokalne dziewczyn w trzech grupach wiekowych, choćby poprzez dobór właściwego i bardzo zróżnicowanego repertuaru. Jest dla swych młodych chórzystek nie tylko chórmistrzem, ale także autorytetem tworzącym szczególną więź, dzięki której czują się one doceniane, akceptowane, ważne dla swojego mistrza. To swoista wartość *sui generis*, godna zauważenia i uznania.

OCENA PRACY DOKTORSKIEJ

Przedstawiona do recenzji praca doktorska, której promotorem jest dr hab. Honorata Cybula, prof. UWM składa się z dwóch części: dzieła artystycznego, w formie koncertu zarejestrowanego w postaci elektronicznej (CD), oraz rozprawy teoretycznej, będącej opisem dzieła artystycznego, zatytułowanej *Problemy wykonawcze w „Missa Popularis” na chór dziewczęcy i kwartet smyczkowy Mårtena Janssona*. Prezentacja artystyczna w formie publicznego koncertu, w którym miałem przyjemność uczestniczyć, odbyła się w 28 listopada 2015 roku w kościele św. Antoniego Padewskiego na Wzgórzu Przemysła w Poznaniu.

Wykonawcami koncertu zatytułowanego *Przed koncertem marzeń w CARNEGIE HALL* byli:

- 40-osobowy Chór Dziewczęcy SKOWRONKI
- Czesław Łynsza (fortepian)
- kwartet smyczkowy: Ewa Suszycka (skrzypce I), Olga Winkowska (skrzypce II), Oliwia Kędzióra (altówka), Józef Czarnecki (wiolonczela)

Całość przygotowała i poprowadziła mgr Alicja Szeluga.

Finałową częścią programu koncertu była *Missa Popularis* Mårtena Janssona, poprzedzona wykonaniem 8 kompozycji *a cappella* lub z towarzyszeniem fortepianu.

Missa Popularis to utwór powstały w wyniku zamówienia kompozytorskiego Doktorantki, poszukującej ciekawych utworów, rozwijających muzycznie i wokalnie młode śpiewaczki. Prawykonanie kompozycji przeznaczonej na chór o głosach równych (sopran I, II i alt) i kwartet smyczkowy odbyło się 25 kwietnia 2015 roku, podczas koncertu z okazji 65-lecia działalności artystycznej Chóru Dziewczęcego SKOWRONKI. Jak pisze Doktorantka we wstępie dysertacji: *Utwór ten jest nowatorską kompozycją o ekspresyjnej wyrazistości, posiadającą interesujący związek, łączący tradycję muzyczną Kościoła katolickiego z ludową kulturą muzyczną Szwecji – miejscem pochodzenia kompozytora. Analiza dzieła ukierunkowana została na odkrycie związków muzyki z modlitwami liturgii mszy Kościoła katolickiego, określenie środków zastosowanych do ich muzycznego opracowania, wskazanie problemów technicznych, które mogą powstać podczas realizacji artystycznej utworu.*

Przedstawione do recenzji dzieło artystyczne stanowi wzorcową realizację wszelkich przytoczonych w dysertacji zagadnień związanych z problematyką wykonawczą, a wybrane, wskazane przez Doktorantkę w rozprawie kwestie zostaną pokrótce omówione. Cykliczną formę kompozycji tworzy pięć części: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*. Kompozytor w każdej z nich wykorzystał rytmy ludowych tańców szwedzkich.

Pierwsza część *Kyrie* oparta jest na tańcu *polska*, który charakteryzuje się melancholijnym nastrojem i dzięki temu umożliwia realizację modlitewnej wymowy tej części. 16-taktowy wstęp instrumentalny, wykonany w ogromnym skupieniu, wprowadził zgromadzonych słuchaczy w ów nastrój. Pojawienie się partii głosów wokalnych (najpierw sopran solo, a następnie cały chór) nie zaburzyło tego nastroju, co więcej, pomimo obecności skoku o duży interwał (seksta mała, sopran I, takt 24.) potwierdziło właściwe przygotowanie wokalne chórzystek, m.in. umiejętność właściwego pobrania i poprowadzenia oddechu. Charakterystyczna dla pierwszej części dzieła jest obecność wielokrotnego powtarzania stałego schematu rytmicznego, co skutkować może trudnością w utrzymaniu stałego tempa. Chór prowadzony przez Doktorantkę nie tylko znakomicie wpasował się w proponowane przez nią tempa i zrealizował powtórzenia bez rytmicznych zaburzeń, lecz jednocześnie wykazał się uważnością w stosunku do tempa warstwy realizowanej przez zespół instrumentalny. W *Kyrie*, jak i w dalszych częściach *Missa Popularis*, kompozytor stosuje fakturę homofoniczną; w związku z jej obecnością ważne jest wskazanie na dobre wyważenie przez Doktorantkę stopnia brzmienia poszczególnych głosów tak, że słuchacz w efekcie „otrzymuje” pełnobrzmiałe akordy. Kolejnymi elementami pojawiającym się w tej części, a ważnymi również dla kształtowania dalszych części dzieła, są kontrasty dynamiczne (których realizacji związana jest z ich odpowiednim przygotowaniem technicznym), a także budowanie ekspresji punktów kulminacyjnych. Oba te elementy udało się właściwie zrealizować przy jednoczesnym pięknym frazowaniu i kształtowaniu dźwięku.

Część drugą, *Gloria*, oparł kompozytor na tańcu *schottis*, czego efektem jest radosny nastrój i motoryczność części. Pojawić się zatem może problem artykulacji i właściwej prozodii tekstu śpiewanego. Doktorantka zadbała, aby śpiew chórzystek charakteryzował się dobrą techniką wyprowadzenia dźwięku, dzięki czemu dobra artykulacja nie stanowiła dla śpiewających problemu. Również w tej części pojawiają się skoki o duże interwały (np. decyma, sopran I, takt 24.), tym trudniejsze ze względu na większą zmienność meliki a przede wszystkim na szybsze tempo w stosunku do części poprzedniej. Ponownie skoki te zostały wykonane poprawnie, z dużą dbałością o intonację i kulturę dźwięku. Problem wykonawczy, który pojawia się rzadko na przestrzeni dzieła, a jest charakterystyczny dla tej części, to występowanie dłuższych fraz (w tym wypadku dłuższych niż 8 taktów), co wiąże się z zastosowaniem kontrolowanego, wymiennego oddechu. SKOWRONKI zrealizowały to zadanie znakomicie, dzięki czemu Doktorantka uwypuklić mogła płynność prowadzenia linii melodycznej.

Credo, trzecią część, Mårten Jansson oparł na tańcu *gånglåt*, który – będąc tańcem chodzonym, w tempie „spokojnego spaceru” – wpłynął na marszowy charakter *Credo*. Część ta jest jednocześnie dość zróżnicowana pod względem treści, zatem siła dźwięku musi zostać podporządkowana emocjonalnemu przekazowi słownemu. Podstawowy problem stanowić może tutaj właściwa intonacja, co związane jest z szeregiem potencjalnych trudności; pierwszą z nich jest zróżnicowana linia melodyczna śpiewana *unisono* przez wszystkie głosy, zawierająca skoki o duże interwały (takty 206-212), która może prowadzić do obniżania wysokości śpiewanych

dźwięków i wymaga najwyższego stopnia kontroli intonacji. Tego samego wymaga przejście z akordu w wysokim rejestrze, śpiewanym w dynamice *ff*, na dźwięk *c'*, śpiewany *unisono* w dynamice *mp* (takty 234-235). Oba te fragmenty zostały bardzo dobrze zrealizowane, co jest wynikiem wielkiej dbałości Dyrygentki o kontrolę techniki wokalne swych chórzystek, a – w efekcie – przynosi prawidłową intonację. Na pozytywny odbiór całości tej części miała również niebagatelny wpływ dźwięczność głosów we fragmentach o dynamicznym charakterze.

Warstwa metryczna przedostatniej części, *Sanctus*, została zainspirowana tańcem *bakmes*, w charakterze podobnym do walca. Część ta charakteryzuje się przede wszystkim zróżnicowaniem melicznym przebiegu wszystkich partii chóralnych, co wymaga dużej ruchliwości głosów. Doktorantka wykazała się tu znajomością etapów procesu przygotowania dzieła do jego wykonania, bowiem różnorodność meliczna wymaga także umiejętności słuchania harmonicznego co, jak wiadomo, ćwiczy się we wczesnym etapie czytania dzieła, na długo zanim „nałoży się” na nie właściwą interpretację. Dodatkową trudność mogłoby stanowić utrzymanie w partii skrzypiec stałego, motorycznego akompaniamentu (patrz np. takty 17-24), który rzutuje na wymóg utrzymania precyzji rytmicznej w warstwie chóru, bowiem każde odstępstwo od zapisanego schematu rytmicznego mogłoby zachwiać motorykę fragmentu. Wszystkie przebiegi zostały właściwie zrealizowane, co wpłynęło również na wrażenie lekkości i radości wyśpiewywanej przez SKOWRONKI muzyki.

Część wieńcząca *Missa Popularis* to *Agnus Dei*. Główną inspiracją jest tu – podobnie jak w przypadku *Kyrie* – taniec *polska*, jednak przede wszystkim to synteza melodyki i rytmiki właściwych dla wszystkich wcześniejszych części, występują tu zatem podobne problemy wykonawcze jak te omówione powyżej. Ponownie wszystkie problematyczne kwestie zostały skutecznie rozwiązane a odnośne fragmenty dzieła zrealizowane we właściwy sposób; towarzyszyło temu piękne prowadzenie fraz, uważność w kwestii dobrej intonacji, wysokie natężenie ekspresji i wyrazu całości.

Dyrygentka, oprócz odpowiedniego kształtowania poszczególnych części, przedstawiła się jako znakomity interpretator makroformy utworu. Ma to wyraz nie tylko w odniesieniu do kwestii czysto technicznych, takich jak dobór należytych sposobów kształtowania dźwięku czy dbanie o właściwą technikę wokalną, pozwalającą na wykonanie wszystkich elementów dzieła. Przejawia się to także m.in. w umiejętnej realizacji agogiki, którą rozumieć należy jako wyważenie tempa pomiędzy częściami, dobranie odpowiednich proporcji, co pozwoliło zarówno na uzyskanie właściwej ekspresji i wymowy utworu, jak i ukształtowanie formy całości. W niektórych fragmentach np. *Agnus Dei*, utrzymanych w dynamice *piano*, Dyrygentka mogła zastosować mniejszy ruch, z uwagi choćby na to, iż Zespół był znakomicie przygotowany, większość młodych artystek śpiewała z pamięci, z dbałością o prozodię śpiewanego tekstu, ze świadomością jego religijnego znaczenia.

Na część teoretyczną pracy doktorskiej składają się trzy logicznie uporządkowane główne rozdziały, poprzedzone wstępem i zamknięte zakończeniem. Rozdział 1. *Psychopedagogiczne konteksty pracy z chórem dziewczęcym* nadaje kontekst treściom zawartym w dalszej części rozprawy, Autorka wychodzi w nim bowiem od tak podstawowych kwestii, jak krótkie omówienie historii chóralnego muzykowania dzieci i młodzieży w Polsce – m.in. uzasadnia spadek zainteresowania tą formą aktywności pod koniec wieku XX oraz wskazuje na obecny stan, na który niebagatelny wpływ ma wprowadzenie w 2006 roku programu „Śpiewająca Polska” – następnie wskazuje na uwarunkowania kształcenia wokalnego dzieci i młodzieży zależne przede wszystkim od etapu rozwoju muzycznego i wokalnego dziecka oraz jego zdolności muzycznych – Autorka omawia poszczególne etapy rozwoju powołując się na specjalistyczną literaturę naukową z zakresu pedagogiki i psychologii, tak ogólnej, jak i tej odnoszącej się bezpośrednio do sztuki muzycznej.

Kolejnym punktem jest omówienie kwestii oczywistych zależności pomiędzy udziałem w grupowym działaniu – śpiewie zespołowym – a nabywaniem kompetencji społecznych. Następnie Autorka zwraca uwagę na specyfikę pracy z chórem dziewczęcym, podejmuje kwestie psychologiczne, takie jak formowanie się tożsamości osobistej i społecznej, a także czysto muzyczne, jak emisja głosu i edukacja wokalna, rola dyrygenta, sposób doboru repertuaru czy kształtowanie ekspresji wykonawczej.

Wart podkreślenia jak sposób wykorzystania źródeł. Autorka korzysta z prac polsko- i obcojęzycznych, sięga – tam, gdzie jest to możliwe – po literaturę wydaną na przestrzeni ostatnich kilku i kilkunastu lat. W rozdziale zawarto tylko niezbędne, syntetycznie ujęte treści, co pozytywnie wpłynęło na jego przejrzystość i zwartość.

Rozdział 2. zatytułowany jest *Budowa formalna „Missa Popularis” Mårtena Janssona*, tworzą go trzy zasadnicze części: pierwsza dotycząca formy mszy, druga związana z genezą dzieła muzycznego oraz trzecia – analiza konstrukcji utworu wraz z podsumowaniem rozważań.

Pierwszy z podrozdziałów obejmuje omówienie mszy jako liturgii, punktem wyjścia są etymologia oraz historia rozwoju katolickiego obrządku na przestrzeni wieków. Zaskakujący, niestety na niekorzyść oceny pracy, jest dobór literatury. W odniesieniu do samej liturgii zabrakło chociażby tak podstawowej dla tej tematyki pracy jak *Formy i układ liturgii zachodniej od X do XVIII wieku* Johna Hapera. Z kolei w podrozdziale dotyczącym formy mszy muzycznej Autorka wykorzystuje przede wszystkim dwa źródła: wydaną w 1984 roku publikację *Wielkie formy wokalne* Józefa Chomińskiego i Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej oraz internetową wersję artykułów Bohdana Pocięja dotyczących mszy, pierwotnie drukowaną w „Ruchu Muzycznym” w roku 1983, brak zatem odniesień do literatury nowszej oraz do tak ważnych źródeł, jak *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* czy *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zupełnie niezrozumiałe jest sięgnięcie na poziomie rozprawy doktorskiej po takie źródło, jak *ABC Historii muzyki* Małgorzaty Kowalskiej – publikację przeznaczoną dla uczniów szkół średnich, lecz co ważniejsze, skrótowo i pobieżnie traktującą wiele z wybranych przez Kowalską treści.

Podrozdział drugi, *Geneza kompozycji „Missa Popularis”* przynosi informację o zamówieniu kompozytorskim złożonym przez Autorkę pracy i dyrygentkę u Mårtena Janssona, a także krótkie omówienie podstawowych elementów ludowych szwedzkich tańców, wykorzystanych przez kompozytora w utworze.

Trzeci podrozdział to analiza kolejnych części *Missa Popularis*, opierająca się na omówieniu ukształtowania podstawowych elementów dzieła muzycznego, takich jak melodyka, rytmika, artykulacja, dynamika, harmonika, zmienności ich układów i zależności, a także faktury oraz sposobów kształtowania ekspresji, również w odniesieniu do wykorzystanych w dziele tekstów pochodzących z liturgii. Niewątpliwie dobrym pomysłem jest tabelaryczne ujęcie podsumowujące syntezę materiału muzycznego zawartą w ostatniej części dzieła, *Agnus Dei*, polegającą na wielokrotnych odwołaniach do wcześniej użytych przez kompozytora motywów. Analiza poparta została wieloma przykładami nutowymi, których odpowiedni dobór pozwala na zilustrowanie omawianych w tekście treści. Wiele z przykładów (również w kolejnym, trzecim rozdziale pracy) niestety zawiera podstawowy błąd edytorski, jakim jest ich obcięcie i umieszczenie bez kluczy, tak że czytelnik mógłby mieć wątpliwości co do tego, o jakie wysokości dźwięków może chodzić.

Osobną kwestią jest język analizy i terminologia stosowana przez Autorkę w jej przebiegu, wielokrotnie pojawiają się bowiem nieścisłości, niezręczne sformułowania czy wręcz kolokwializmy (te same uwagi dotyczą też treści rozdziału 3.). Oto przykłady kilku z nich: wielokrotnie użyte w pracy określenie „wznosząca się melodyka” zamiast np. „melodyka w kierunku wznoszącym” („szybki, wznoszący się przebieg ósemkowy w skrzypcach” [s. 57], cytata sugeruje również, że przebieg ten znajduje się nie w partii skrzypiec, lecz wewnątrz samego instrumentu); „rytmiczne ostinato wiolonczelowe, jest wykonywane przy jednoczesnym zatrzymaniu ruchu pozostałych instrumentów” ([s. 57] pisownia oryginalna, cytata sugeruje, że instrumenty się poruszały; ponadto występuje tu błąd interpunkcyjny w postaci przecinka przed orzeczeniem zdania); „tę część kończy wspólne *unisono* chóru” ([s. 57], czy *unisono* może być wykonywane inaczej niż właśnie wspólnie?); „przy akompaniamencie *ostinato* wiolonczeli, w t. 92. zostaje wprowadzony chór” ([s. 58] pisownia oryginalna, tym sformułowaniem Autorka sugeruje, że chór fizycznie został wprowadzony na estradę, ponadto nie odmieniono formy *ostinato*); „skrzypce I wykonują niezależną, solową linię melodyczną w oktawie dwukreślnej, która jest wyeksponowana ponad pozostałymi wykonawcami” ([s. 64] skrzypce fizycznie nie wykonują linii melodycznej; Autorka tą konstrukcją sugeruje również, że owa linia unosi się ponad instrumentalistami).

Podstawowe uchybienie terminologiczne dotyczy sposobu użycia słowa *metrum*. Autorka stosuje je bowiem wszędzie tam, gdzie zamiast tego winno być raczej użyte określenie

oznaczenie taktowe. Tym, co można wyczytać w partyturze jest właśnie owo oznaczenie taktowe, a metrum jest przecież czynnikiem porządkującym ugrupowania rytmiczne, realizowanym w trakcie wykonania regularnie powtarzających się akcentów metrycznych.

Związła konkluzja przynosi podsumowanie o zależności w dziele muzycznym zachodzącej między słowem a dźwiękiem, a ich odczytanie pozwolić ma na „uzyskanie właściwej ekspresji w interpretacji słowa”.

Rozdział 3. dysertacji zatytułowany jest *Praktyka wykonawcza „Missa Popularis”* i odnosi się bezpośrednio do kwestii związanych z realizacją utworu, jakimi są sposoby pokonywania przez wykonawców trudności technicznych i interpretacyjnych. Autorka skupia się najpierw na warstwie chóralnej, szczegółowo omawia realizację elementów dzieła muzycznego, wykorzystuje tym samym wyniki analizy zawartej w rozdziale poprzednim. Uwagę skupia na melodyce dzieła i zawartych w jej ukształtowaniu potencjalnych trudności w realizacji, jak np. detonowanie, wynikające z obecności skoków o duże interwały, problematyczne przejścia z jednego rejestru w inny, czy potencjalne niedokładne wykonania interwałów czystych jak kwinta czy pryma. Następnie Autorka wskazuje na fakt, że wszelkie zjawiska metryczno-rytmiczne w utworze „podążają za prozodią tekstów mszalnych”, zwraca również uwagę na obecność charakterystycznej rytmiki tańców skandynawskich, która stanowić może nie lada wyzwanie dla wykonawcy spoza tego kręgu kulturowego. Kolejnymi analizowanymi elementami dzieła muzycznego są agogika, harmonika, artykulacja i dynamika.

Ważną z punktu widzenia wykonawstwa częścią pracy jest podrozdział *Technika wokalna*, w którym Autorka omawia zasadnicze aspekty związane z prawidłową emisją głosu i jej wpływem na interpretację utworu. Owymi aspektami są m.in. oddech dynamiczny, właściwa aktywność oddechowa, stosowanie oddechu dobieranego, łączenie i wyrównywanie rejestrów, prowadzenie oddechu wokalnego w punktach kulminacyjnych dzieła, niejednokrotnie wiążących się ze śpiewaniem dźwięków w wysokim rejestrze, artykulacja słowna, wykorzystanie rezonatorów, wpływające na nośność głosów, wypracowanie proporcji pomiędzy brzmieniem składników akordów, elastyczność i umiętność realizowania przez śpiewaków szybkich zmian napięć mięśniowych. Nie bez powodu Autorka wybrała do omówienia właśnie te zagadnienia, wszystkie one bowiem pojawiają się w odniesieniu do tekstu *Missa Popularis*. Wielkim atutem jest zawarcie w pracy odpowiednich ćwiczeń, mających za zadanie przygotować śpiewaków do realizacji fragmentów zawierających wskazane problemy wykonawcze.

Dopełnieniem tej części rozprawy jest podrozdział dotyczący warstwy instrumentalnej – która określona została jako niemająca wartości autonomicznej względem warstwy chóralnej, służy zatem jej wzbogaceniu i uzupełnieniu – a także krótkie podsumowanie przeprowadzonych badań.

Zakończenie, oprócz obowiązkowej dla tego typu prac syntezy treści, przynosi istotną myśl mówiącą o tym, że zawarte w rozprawie wnioski dotyczące zagadnień wykonawczych *Missa Popularis* dowodzą, że „przygotowanie dzieła jest procesem złożonym, wymagającym doświadczenia i wiedzy zarówno ze strony dyrygenta, jak i zespołu chóralnego i instrumentalnego”.

Wieńczące pracę bibliografia i aneksy stanowią wartościowe elementy, szczególnie opis imponującej i bardzo różnorodnej działalności Chóru Dziewczęcego SKOWRONKI.

Oceniając warstwę merytoryczną i metodologiczną pracy należy podkreślić, że Autorka w sposób prawidłowy zrealizowała postępowanie badawcze mające na celu ukazanie tego, jakie problemy wykonawcze zawiera omawiane dzieło. Uczyniła to wykorzystując różnorodne metody badawcze, takie jak metoda opisowa, analizy i metoda porównawcza.

Na pochwałę zasługuje również logiczny i przejrzysty układ pracy, co widoczne jest tak na przestrzeni samych podrozdziałów, jak i konsekwencji logiki następujących po sobie rozdziałów (kontekst – analiza – zastosowanie analizy).

Przechodząc do omówienia pisarskiej strony dysertacji, należy stwierdzić, że w rozdziałach nieanalitycznych jest ona napisana na ogół poprawnym językiem, wynikającym zapewne m.in. z właściwego posiłkowania się i inspirowania wykorzystanymi źródłami. Natomiast poprawy wymagają te rozdziały, które zawierają analizę utworu, co zostało już wcześniej w recenzji podkreślone.

Korekty wymaga również strona edytorska pracy, podstawowe uchybienia to m.in. numeracja ciągła przypisów, niezależna od podziału dysertacji na rozdziały, zbędne stosowanie kursywy w znacznikach przypisów po cytatach zapisanych kursywą, użycie dywizów (krótkich myślników) jako numeracji – należy wszędzie zamienić je na półpauzy (długie myślniki), brak informacji o tym, kto dokonał tłumaczeń tekstów, np. wywiadu z kompozytorem, nieodpowiednie zapisanie oznaczeń taktowych, częste tzw. literówki, również w cytatach z tekstów mszy w dziele muzycznym (np. s. 55., 56.).

KONKLUZJA

W oparciu o dokonaną ocenę przedstawionej do recenzji pracy doktorskiej Pani mgr Alicji Szelugi na temat *Problemy wykonawcze w „Missa Popularis” na chór dziewczęcy i kwartet smyczkowy Mårtena Janssona*, składającej się z dzieła artystycznego zarejestrowanego na nośniku elektronicznym oraz pracy pisemnej, stanowiącej łącznie pracę pod wspomnianym tytułem stwierdzam, iż praca doktorska spełnia wymagania stawiane rozprawom doktorskim zawarte w ustawie z dnia 14 marca 2003 r. (art. 13 ust. 1) o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki.

Wszelkie przedstawione w powyższej recenzji wątpliwości i zastrzeżenia, dotyczące głównie dysertacji, nie przesłaniają ogólnego bardzo pozytywnego wrażenia, jakie odnosi się przy zapoznaniu się z przedstawioną do oceny pracą. Doktorantka osiągnęła postawiony sobie cel – interpretację dzieła muzycznego, a także pisemne omówienie zawartych w nim problemów wykonawczych – w sposób interesujący i inspirujący. Dowiodła, że w trakcie wielu lat pracy z Chórem Dziewczęcym SKOWRONKI zdobyła zarówno doświadczenie, jak i wiedzę niezbędne do tego, aby na najwyższym poziomie zrealizować złożony proces, jakim jest przygotowanie i interpretacja niełatwego dzieła muzycznego. Bezspornym potwierdzeniem wysokich kwalifikacji, a więc i przygotowania Doktorantki do otrzymania stopnia doktora sztuk muzycznych, jest niezwykle różnorodny i imponujący liczbowo dorobek koncertowy i płytowy, czego swoistym ukoronowaniem był występ Dyrygentki i Chóru w najbardziej prestiżowej sali koncertowej świata – w Carnegie Hall w Nowym Jorku w 2015 roku.

Z pełnym przekonaniem wnioskuję zatem o przyjęcie rozprawy doktorskiej i dopuszczenie jej do publicznej obrony.

